

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

BERTÓK LÁSZLÓ versei 361

TOLNAI OTTÓ: Életem legszebb irodalmi estje III. (*Kisprózák nagyobb tömbök közül*) 363

GARACZI LÁSZLÓ: Arc és hátraarc (*regényrészlet*) 387

BOZSIK PÉTER verse 398

VILLÁNYI LÁSZLÓ versei 401

SZILÁGYI ESZTER ANNA versei 402

MIKLYA LUZSÁNYI MÓNICA: Körönd (*novella*) 405

G. ISTVÁN LÁSZLÓ verse 415

PAYER IMRE versei 416

TORMA PÉTER versei 417

PALLAG ZOLTÁN verse 419

LÁBASS ENDRE: Üvegkavics (*próza*) 420

*

SÁGHY MIKLÓS: A narrátor teste (*Az emberi testek kiazmatikus viszonyának szerepe Mészöly Miklós Film című regényében*) 428

DARABOS ENIKŐ: A néma test diskurzusa (*A saját mássága mint az individualitás kritériuma Nádas Péter Párhuzamos történetek című regényében*) 439

*

KÁLMÁN C. GYÖRGY: Én, te, ő (*garaczi lászló: metaXa*) 463

LADÁNYI ISTVÁN: X (*garaczi lászló: metaXa*) 467

LUCHMANN ZSUZSANNA: Hogy tisztább legyen az artikuláció
(*Miklya Luzsányi Mónika: Te csak táncolj szépen*) 473

KALAVSZKY ZSÓFIA: „Láttad már valaha a Kommunista Pártot?”
Az eltitkolt és visszatért orosz irodalom (*Modern Dekameron. Huszadik századi orosz novellák*) 477

GYÜRKY KATALIN: Bőrdöndbe zárt börtön (*Szergej Dovlatov: A zóna, A börtön*) 486

2007

APRILIS

*Folyóiratunk az Oktatási és Kulturális Minisztérium,
a Nemzeti Kulturális Alap,
Pécs Város Önkormányzata,
a Baranya Megyei Önkormányzat
és a Magyar Szak- és Szépirodalmi Szerzők és Kiadók Reprográfiai Egyesülete
támogatásával jelenik meg.*



A *Jelenkor* a LAPKER újságospavilonjain kívül a következő könyvesboltokban is megvásárolható:

PÉCSSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1. – Városi Képtár Antal-Lusztig Gyűjtemény, Rákóczi út 11.

VIDÉKEN: **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt – Fókusz Könyvesbolt, Hunyadi u. 8-10. – **Pápán:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi

u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19-21. – **Siófokon:** Kó-Ma Könyv, Batthyány u. 33. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – JATE bölcsészkar i könyvtár.

BUDAPESTEN: Vince Könyvesbolt, I., Krisztina krt. 34. – Pont Könyvesbolt, V., Mérleg u. 6. – Magiszter Könyvesbolt, V., Városház u. 1. – Osiris-Századvég Könyvesbolt, V., Veres Pálné u. 4-6. – Írók Boltja, VI., Andrassy út 45. – Cartafilus Kft boltjai a Kálvin téri, a Deák téri és a Kossuth téri metróaluljáróban – Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7.

www.jelenkor.net

600,- Ft

JELENKOR



JELENKOR

L. ÉVFOLYAM

4. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztők
KERESZTESI JÓZSEF, NAGY BOGLÁRKA

Tördelőszerkesztő
DÉCSI TAMÁS

Szerkesztőségi titkár
BEFTÁN KATALIN

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

BALLA ZSÓFIA, CSUHAI ISTVÁN, PARTI NAGY LAJOS,
TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Király utca 21. I. emelet
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305, 510-752, 510-753.
e-mail: jelenkor@t-online.hu

Szerkesztőségi fogadóórák minden hónap első csütörtökén 14-től 16 óráig
a Jelenkor szerkesztőségében.

Kéziratot nem őrzi meg és nem küldünk vissza. Nem kért kéziratokat elektronikus
formában (e-mail) nem áll módunkban fogadni. Minden felbélyegzett válaszbörítékkal
ellátott küldeményt megválaszolunk.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Király utca 21. Telefon: 72/310-673),
az Oktatási és Kulturális Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap,
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata és
a Baranya Megyei Önkormányzat támogatásával.
Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága.
(1008 Bp., Orczy tér 1.)

Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
(Tel.: 06 80 444-444; fax: 06 1 303-3440; e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu)
valamint közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj az I. félévre 3600,- Ft, a II. félévre 3000,- Ft,
egy évre belföldre: 6600,- Ft;

a Magyar Posta Rt.-nél külföldre: 16560,- Ft, légi szállítással: 20040,- Ft.
Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

A NARRÁTOR TESTE

*Az emberi testek kiazmatikus viszonyának szerepe
Mészöly Miklós Film című regényében*

„Elég meghökkentő felismerés, de a test fejtől lefelé is létezik. Ha a testről vagy a test romlásáról, a testi működésről és a test funkcióiról több évszázadon át közösen és egyezményesen hallgatnunk kell, akkor egy csomó összefüggésről is hallgatnunk kell.”¹

A *Film* című regény nyomozástörténetének egyik fő tanulsága, hogy a hajdani bűnügy indítékai és körülményei nem érhetők tetten, az okok nem állíthatók láncolatba az okozatokkal, és a feltételezéseket, a gyanút nem igazolhatja a tények elfogulatlan vizsgálata. Ennek egyik oka – a regény példázatát figyelmen kívül hagyva, fáradhatatlanul okozati láncolatokba erőltetve az interpretáció gondolatmenetét –, hogy a kamera, a hangsúlymentes tényfeltárás legfontosabb eszköze, nem képes a fő vádlottak, az Öregek gondolataiba, titkaiba, emlékeibe behatolni. Hiába a felvevőgép pórusokat is elkülönítő nagyító eljárása, kifinomult optikai működésmódja, saját fizikai határait képtelen átlépni, és így minduntalan az öreg testek felszínébe ütközik. Meglátásom szerint e jelenséggel szoros összefüggésben áll egy másik jellemvonása a regénynek, nevezetesen, hogy a narrátor feltűnő részletességgel és meglepően hosszasan számol be az öregek nem éppen tetszetős fizikális sajátosságairól, és hogy láthatóan kedvvel időzik egy-egy testrészükön vagy az azt fedő divatjamúlt ruházatukon, részletesen kifejtve annak hasonlóságait a világ más dolgaival összevetve. A számtalan példa közül csupán egyet kiemelve: az Öregasszony „kérésünkre régi leveleket, fotókat, néhány jegyzőkönyvet szed elő a szekrény fiókjából. Ehhez mélyen előre kell hajolnia, s ezt csak úgy tudja végrehajtani, ha a szoknyáját föl-jebb húzza, a lábát szétveti, hogy ne dőljön előre. Ez a mozdulat elég sokat szabaddá tesz az alsó öltözet rétegeiből. Itt derül ki, hogy a lábak – bokától a comb aljáig – szorosan be vannak fáslizva. Van alsószoznnya is rajta, amire egy fakókék, rongyosodó kombiné feszül rá. A fáslizás fölött fedetlen csík. Csak a pusztá bőr, és hús. Ez enyhén kékes, tele piros pókhálóerekkel. Még följebb a rózsaszínű bundabugyi gumival behúzott ráncolását látjuk (régiesen szólva, a bugyiszár begallérozását). Ennyi a kép gyors oldalpillantásra.” (30)² Az öregek testének és azok funkcióinak (illetve diszfunkcióinak) szinte groteszkbe hajló részletezése – mely teljes mértékben ellentmond annak az elvnek, hogy a felvevőgépnek nincsenek szempontjai (hiszen részletez, hangsúlyoz), és nem utolsó sorban talán éppen ezen ellentmondásból kifolyólag – mintegy centrális helyre kerül a szövegben. Ám nemcsak a két öreg fizikai sajátosságai utalnak a *test* szövegvilágbeli hangsúlyos helyezésére, hanem azok a motívumhálózatok is, melyek e szó jelentésmezejéhez kapcsolódnak,

¹ „Mindig más történik”. Nádas Péterrel beszélget Károlyi Csaba. *Élet és Irodalom*. (XLIX. évf. 44.) 2005. nov. 4. 8.

² Az idézett kiadás, amelyre a főszövegben az oldalszámok vonatkoznak: Mészöly Miklós: *Film*. Jelenkor–Kalligram, Pécs–Pozsony, 2002.

mint például a *vér*, a *vizelés*, a *kínzás*, az *erőszak* különböző előfordulásainak egymásra rímelései.

Az öregek testiségének pórusokat is elkülönítő megfigyelése mindazonáltal egy további nagyon fontos dologra hívja fel a figyelmet, jelesül arra, hogy a narrátor eszközként értett kamerán kívül a mozgóképrögzítő géppel más helyütt és bizonyos értelemben más formában is találkozhatunk. Az öregek szeme ugyanis gyakran mint a filmfelvevő optikáját mintázó készülék jelenik meg a szövegben: az öregasszony „szeme sokkal tágabb blendéjű most, mint amilyen nyílásra a mi kameránk egyáltalán képes. És valószínű, hogy ez áll a szűkítésre is” (100); illetve az öregember szeme, amikor majdnem ráesik a narrátorra, és ezáltal olyan közel kerül a kamerához, hogy a képmezőt valóban két szem foglalja el, akkor a látvány a következőképpen fest: „Látjuk a táguló-húzódó szembogarat, ahogy egy végleges átmérőbe rögzíti magát; a szivárványtest legyezős széleit, amelyek tényleg emlékeztetnek a kamera blendéjére, mikor a kiszemelt tárgyra rászűkül.” (131) Továbbá a szem optikáján keresztül rögzített celluloidtekercsként is értelmezhető az a „belső film”, mely az Öregembert foglalkoztatja (80). Ezek a példák azt a következtetést sugallhatják, hogy a *szem*, az öregek vizenyős, szintelen szeme a kamerametafora kiterjesztéseként is interpretálható, vagyis olyan optikai szerkezetként, melyet a megfigyelték (az öregek) irányítanak a narrátorra. Magyarán: *visszanéznak* rá, és tekintetük által minden rejtőzködő, „reduktív”, „semmi narrátorhangot” megvalósító szándéka ellenére fókuszba, hangsúlyos helyzetbe emelik. A visszanéző, narrátort kirajzoló tekintetekre rengeteg példát találhatunk a vizsgált szövegben. Például: „az Öregasszony figyel bennünket a konyha-előszobából” (98), mi pedig „vállaljuk a néma szembenézést” (99); az Öregasszony „Állja a pillantásunkat, mikor a lámpákkal bevilágítunk” (101); „a következő pillanatban bennünket is észrevesz” (116), illetve „csigalassan felénk fordul” (130), tudniillik az Öregasszony; „a szemünkbe fűrődő pillantással áll meg az Öregember ágya mellett” (147); az Öregasszony belenéz „a szemünkbe ugyanazzal az üres, és mégis mélyre fűrődő pillantással” (148).

A *visszanézés* narrátor-funkciót kiemelő szerepére hívja fel a figyelmet Balassa Péter is a *Passió és állathecc* című írásában, noha jóval átfogóbb megközelítésben és korántsem a *visszanéző szem mint kamera* értelmében, hanem inkább a tárgyak tükröző funkcióját hangsúlyozva: „Nem a Kamera gyűri le az anyagot, hanem az anyag a Kamerát. Szinte pygmalioni pillanat ez, amikor – mintegy a formálás drámájának csúcspontjaként – a holt anyag *visszanéz*, méghozzá aggasztó és csúfondáros fölénnyel, és dermesztő elelenséggel.”³ Vagy némiképpen hasonló gondolat Könczölnél, jóllehet ő a tárgyak tekintetében kirajzolódó narrátor alakjába már a „saját szubjektivitásának hitelességét és megerősítését” kereső olvasó csalódottságát is belevetíti: „csak a tárgyra figyel, és nem veszi észre, hogy ennek legfőbb funkciója itt a nézőpontra történő visszaautalás.”⁴ Nagyon leegyszerűsítve: az idézett tanulmányok a reflexió szerepét hangsúlyozzák a kamera elé kerülő tárgyak, dolgok *visszanézésében*, azaz: a narrátor funkció fókuszba kerülését. Nem vitatva Balassa és Könczöl interpretációs következtetéseit, a jelen írásban annak a kérdésnek a bevonásával egészítem ki a két elemző szempontrendszerét, hogy miért éppen a *test* az egyik kiemelt jelölője a hangsúlyos helyzetbe került narratív funkciónak, és hogy e narrátort-jelölő metafora miképpen viszonyul a szövegbeli *kamera* metaforához.⁵

³ Balassa Péter: „Passió és állathecc. Mészöly Miklós *Filnijéről* és művészetéről.” In: Uő: *A színeváltozás*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1982. 325.

⁴ Könczöl Csaba: „Rendezés vagy végrehajtás? Mészöly Miklós: *Film*.” In: Uő: *Tükröszoba*. Szépirodalmi, Bp., 1986. 212.

⁵ A kamerametafora regénybeli szerepét részletesebben tárgyalom *A nagyítás retorikai szerepe* (Mészöly Miklós: *Film*) című írásomban: *Alföld*, 2006/7, 38–46.

Olyan reflexív, önmagára mutató funkció, amely a narrátor testét körvonalazza, nemcsak az Öregek szemének visszanéző aktusakor figyelhető meg, hanem a narrátor eszköze, a kamera maga is többször leleplezi kezelőjének hús-vér mivoltát. Legszembeötlőbb példája e működésnek, amikor a felvevőgép „tekintete” az elbeszélő kezére téved: „Rövid svenkelés és pásztázás után (repedések, lyukak, tűzfalcsík, szögre szűrődött csutka stb.) végül a mi pillantásunk is a saját, tevékenység nélkül maradt kezünkre téved. Szélsőséges mozzanatot” – hangsúlyozza maga az elbeszélő (37). További feltűnő példája a kamera használóját leleplező működésének, mikor a felvevőgép kezelője, a narrátor maga is a felvevőgép elé áll: „mi is odaállunk a fal mellé, s csak a kamerát helyezzük el a szemközti járdán, és gondoskodunk róla, hogy magától működjön. Színpadiassá tett helyzetünk tehát ez: mi valamennyien, egy csupasz fal, és egy gép önműködő tárgylátogossága közé szorulva – mintegy két zárójel között.” (47)

Az öregek és a kamera visszanéző cselekedetei olyan kiazmatikus viszonyt teremtenek, melynek szimmetriája azt sugallhatja, hogy amennyire a narrátor számára fontos a megfigyelt Öregek testi valója (hiszen, mint már mondtam, máshoz nem is tud hozzáférni, ez adódik számára), annyiban válik hangsúlyossá saját fizikai léte is – természetesen metaforikus értelemben. A kölcsönös – szemek és kamerák általi –, végleges egymásba fonódás megfogalmazásának szép példája a regény alábbi szakasza, melyben a beszélő az öregek és az ő szétszakíthatatlan egymásra utaltságára célozva így határozza meg saját helyzetét: „már erővel sem tudnánk szabadulni tőlük, és hiába is érvelnénk, hogy unjuk őket és magunkat – egymáson múlunk” (51). E reflexív, visszatükröző viszony által a beszélő alany egyre inkább étellel teli emberi alakot ölt, kamera mögötti (szándékolt) észrevétlenségéből kinőve testi jellemvonásokkal (is) rendelkező karakterként lép a szövegvilágba.⁶ Fontos azonban megemlíteni, hogy a narrátor nemcsak, hogy lát a kamerán keresztül, hanem mintegy a felvevőgéptől függetlenül hall és szagol is, egyszóval több mindent érzékel, mint a felvevőgép, azaz testi funkciói vannak, melyek elkülönülnek és szemben állnak a gépi rögzítés mechanikus eljárás módjával.⁷ A regényben egy helyütt még a beszélő ruházatáról is kapunk információt: „rajtunk is fekete öltöny van”, ám testiségének legnyilvánvalóbb és egyben legkomikusabb megnyilvánulása a vécézési aktusára történő utalás, mely az „ürítés” motívumhálózatába kapcsolva az eseményt, mintegy az Öregek mellé rendezi (akárcsak a falnál) az elbeszélő alanyt: „nem tudjuk, hol a vécé, sőt, lehet, hogy nincs is bent, csak kint az udvaron, távozni viszont több okból nem aka-

⁶ Vö. „minél nyomasztóbbá sívárul a tárgy, minél monotonabb egyhangúsággal peregnék át a tárgyak, képek, mozdulatok valami láthatatlan egykedvű kéz ujjai között, annál élesebben nyomul előtérbe az igazi főszereplő – az »Elbeszélő«.” (Könczöl: i. m. 213.)

⁷ Például: az „Öregember helyben állva is csoszog még párat, s ezt az egyéb zajból kiszűrve, melleslegesen fölérősítjük” (6). Vagy: „átható utcacsendet erősítünk fel; apró tisztázatlan eredetű neszezések keverékét, amibe távolian belehallatszik a Jesus Christ Superstar dallamfoszlánya”, mely dallamfoszlány a regényben visszatérő hangmotívumként újra és újra megjelenik (46). Jól lehet a hangrögzítés eseményét hangosfilm esetében – bár a szakirodalomban sokan némafilmről beszélnek, mondván, az Öregek az Öregasszony „Emelni a lábait!” felszólításán kívül nem szólnak semmit – a képrögzítés kiegészítéseként értelmezhetjük, ám ugyanezt már nem mondhatjuk el a szagokról, melyek érzékelésére szintén több helyütt történik utalás a szövegvilágban: „Az alvadó paprikás zsír áraszt erős szagot, és egy közeli vulkanizáló műhely” (9); „a szag, amit már régebb óta érzünk, talán szintén a kádból vagy a kád alól jön” (92). Az érzékszervek, érzetek regénybeli elkülönülése azért is felhasználható a szóban forgó probléma elemzésekor, mert a szaglás nem kapcsolható a kamera által jelölt filmes rögzítésmód technikáinak körébe, az kizárólag az elbeszélő alany testi sajátja – erre utal a narrátor alábbi közlése: „a szagot nem tudjuk érzékelteni” (92) –, és ennyiben az az elbeszélő érzékszervi tapasztalata, nem pedig a kamera által rögzített anyag része.

runk, még rövid időre sem, így az ágy alá dugott edényt vesszük mi is igénybe, csupán félrehúzódnunk a konyha előszobába, illetve a szekrényodúba, s ez még mindig tapintatosabb megoldás, mint amire Silióné kényszerül”, tudniillik „mindenki szeme láttára álltában bevizel” (152).

Amennyiben a testmetaforát a narrátor jelölőjeként értelmezzük, egy megkerülhetetlen kérdéssel feltétlen számolni kell. Jelesül, hogy *hány* testre vonatkozik a többes szám első személyű igerag? És ha feltételezzük, hogy nem egyre, akkor milyen szerepe lehet a személyrag általi csoportkijelölésnek?

A vizsgált szövegben minden arra utal, hogy a beszélő a szöveg ábrázolta világban mint test egyedül van. Nem folytat párbeszédet a „mi” személyes névmás által kijelölt csoport többi tagjával, nem utasítja a forgató „stáb” munkatársait, kizárólag önmagával kezdeményez „technikai diskurzusokat”, mintegy „belső énjét” instruálja csupán. Nézőpontja (fokalizáló helyzete) nem oszlik meg az esetleges csoport individuumainak lehetséges nézőpontjai közt, így nézőpontja *egy*-perspektívájú, ebből következően egyetlen test látóérzetére utal.⁸ Továbbá az idézett szakaszban, amikor a „mongol idióta” módjára kóválygó kamera a beszélő alany kezére téved, akkor sem kezekről, hanem „kezünkről” van szó, vagyis nem több, hanem egy (vagy egy pár) kézről, mely feltehetőleg egy testhez tartozik. Miképpen lehet akkor mégis – a birtokos személyrag tanúsága szerint – több emberhez tartozó a kamera által mutatott kéz? Vagy másképpen fogalmazva: miért beszél az *egyetlen* alany magáról mint egy csoport tagjáról a szövegben?

Meglátásom szerint az egyik lehetséges magyarázatot a kamerametafora rejtí magában. Amennyiben ugyanis a beszélő alany a kamerát mint saját énjének metaforikus kivetítését gondolja el, annyiban megosztott „én”-jének kettősére utalhat a „mi” személyes névmás. A csoportba tartozó alanyok száma azonban tovább növelhető. A kamera ugyanis olyan médium, mely újabb tekinteteket vonhat be a látvány megfigyelésébe, hiszen a rögzített anyag a reprezentáció eszköze, és ezáltal (legalábbis elvben) időben kiterjeszti a tettenérés lehetőségét. Így a kamera mint a nézői tekintetek gyűjtőhelye funkcionálhat. A felvevőgép és a benne megjelenő tekintetek szempontjából azonban még egy fontos dolog történik a szövegvilágban – és ezt is jelölheti az „én” helyett a „mi” használata: –, jelesül, hogy nemcsak a beszélő alany énje lepleződik le a visszánézésék által, hanem a reprodukció létrehozását figyelők, a kamerán keresztül látni akarók, azaz „mi” (olvasók, nézők?) is.⁹ Amikor az Öregek közvetlen közléről a kamerába bámulnak, akkor e készüléken keresztül a *mi* szemünkbe is néznek. Leleplezik voyeur-helyzetünket azáltal, hogy a felvevőgép lencséjébe meredve a mi „szemünkbe fúrják a pillantásukat”. E vizenyős kamera-szemek, melyek minket is figyelnek, visszánéznek ránk, és így rendeződünk oda mi mind, „valamennyien, egy csupasz fal, és egy gép önműködő tárgyilagossága közé” (47). Az öregek leleplezéséből így lesz a narratív helyzet tettenérése, és a kamerametaforán keresztül pedig a befogadók is tettenértekké, tekintetek tárgyaivá válnak. Ha elfogadjuk ezt az értelmezést, azt mondhatjuk, a nyomozás korántsem végződik kudarccal, hiszen valakit mégiscsak leleplez a kamera, jelesül az olvasót, aki – Könczöl szavaival – a „saját szubjektivitásának hitelességét és megerősíté-

⁸ Amennyiben beszélhetünk egyáltalán a *Film* kapcsán multiperspektivitásról, akkor azt főként a múltat idéző részeknél tehetjük meg, ahol lényegében semmi szerepe nincs a kamerának, hiszen a múlt eseményeit beágyazott (*intradiegetikus*) elbeszélések formájában ismerhetjük meg. E szakaszokban az esetek túlnyomó többségében a narrátor „átadja” a hangot a múlt dokumentumíróinak. Kérdéses persze, hogy a beágyazott narratívák egymás melletti nézőpontjai mennyiben tekinthetők együttesen multiperspektivikusnak.

⁹ Vö. a szövegvilágában működő kamera az „*olvasók* fiktív összessége által irányított filmkamera. [saját kiemelés: S. M.]” (Györffy Miklós: „Emberek író- és felvevőgéppel (A magyar próza és film egy évtizede)”. *Filmkultúra*, 80/1. 19.)

sét” keresi a szóban forgó szövegben. Kegyetlen és átható fény vetül olvasói előfeltételeinek megrögzöttségére, melyek a mindenkori nyomozás eredményességére számítanak, és az okok maradéktalan feltárását és hiánytalan megadását várják el a mindenkori történettől. Kínos pillanatok ezek. Lelepleződik, aki mások bűnösségének felfedezésére és ebből következő meghurcoltatására számított, illetve mindezek megtapasztalásától saját erkölcsi megtisztulását várta.

Visszatérve az Öregek és a narrátor fentebb kiazmatikusnak nevezett viszonyához elmondható: a test, ahogy az Öregeké, úgy a narrátoré is a kamera automatizmusával áll szemben. Az előbbi oppozíció talán nyilvánvalóbb, hiszen a két öreg minduntalan *szembesítve* van a felvevőgéppel; a gép jelezte kutakodást, fontoskodását mindvégig az Öregek elzárkózása, megfjejtethetlensége és titoktartása ellenpontozza. A narrátor elválását és szembenállását a kamerával (és inkább az Öregekhez tartozását; mondhatni „odarendeződését”) többek közt jelenlétének hús-vér jellemvonásai hangsúlyozzák. Látásmódját a fizikai test instabilitását figyelembe vevő optika jellemzi, szemben a kamera gépi precizitásával. Ezt példázzák azok a tévedései, melyek látásészlelésének bizonytalanságán alapulnak. Csupán egyetlen példát említve a téves észlelés jelenségére, idézhetnénk azt a szakaszt, amikor a narrátor az Öregasszony egymásba akadt harisnyatartóit valami egészen másnak látja: „Amit a félhomályban nehezebben tudunk kivenni, a szétvetett láb közé lelógó szalagszerűség, ami az Öregasszony mozdulataira aprókat leng. Egy pillanatra még pénisutánzatra is emlékeztet: erőszakkal hosszúra nyújtották, s úgy maradt, mint a fáradt gumicső.” (30) Meglehetősen túlzó módon sarkítva a szembenállást, úgy is fogalmazhatunk, hogy a regényvilágban a kamera mechanikus objektivitása szemben áll a testi látás szubjektivitásával. A felvevő mint gépi fokalizáló nem azonosítható a beszélő alany látásmódjával. Utóbbi ugyan láttató eszközként akarja használni az előbbi, ám a láttatás centruma minduntalan visszatér az elbeszélő nézőpontjába. E folyamat az objektivitásra törekvés szubjektivitásba fordulásaként írható le. Umberto Eco televíziós képrögzítésre vonatkozó példájával pedig úgy lehetne fogalmazni: ha a képernyőn „feltűnik egy kamera, biztos nem az adja a képet”,¹⁰ azaz: nem azonosulhat a megjelenítő a megjelenített nézőpontjával. Az elbeszélő alany testiségének előtérbe kerülése ebben az értelemben – minden látszólagos és bevallott szándéka ellenére – a kiiktathatatlan szubjektivitás jelölőjeként értelmezhető. Jóllehet a narrátor rejtőzködik, mint a korabeli helyszínt ábrázoló, biedermeier stílusú rézkarcon a leskelődő suhanc, ám mégis ő uralja a látványt, melyet az Öregember szinte egyetlen céltudatosnak látszó tevékenysége tesz láthatóvá és tettenértté: „Repedezett körmű ujjával az Öregember odabök a rézkarra [...] éppen oda [...] Amit akaratlanul is kinagyítunk: egy rejtőzködő arc a lombszövevényben” (75).

Kissé messzebből közelítve ugyanazt a kérdést – nevezetesen, hogy milyen szerepe lehet a narrátor rejtett, majd leleplezett testiségének – egy párhuzamra szeretném ráirányítani a figyelmet. Szinte nincs értelmező, aki a *Film* című regénnyel kapcsolatban ne utalna annak a francia „új regénnyel” való rokonságára, és bizonyítékként a stílusbeli hasonlóságokat, a fantázia helyett a tények és tárgyak „szeretetét”, illetve a könyörtelenül részletező, „mérnöki” pontosságra való törekvést szokták az értelmezők idézni. Mindemellert az „érzelemmentes” tárgyyszerűségből levezetett embertelenség és humanizmusellenesség is közös hasonlósági és egyben *vádpontja* az irányzatot és a szóban forgó regényt bíráló kritikáknak. Alain Robbe-Grillet, a francia „új regény” jeles alkotója és teoretikusa így összegzi az „új regényt” ért vádakát: „mivel könyveinkben a szó hagyományos értelmében véve nincsenek »szereplők«, kissé elsielve megállapították, hogy

¹⁰ Umberto Eco: „Már nem átlátszó a képernyő”. Ford. Szénási Ferenc. In: Uő: *Az új középkor*. Európa, Bp., 1992. 91. Az idézet így folytatódik: „Azaz minden megjelenő kamera hazugságról árulkodik.”

egyáltalán nincsenek bennük emberek.”¹¹ Hiányzik belőlük – Mészöly szavával – a *caritas* és a szolidaritás, mert e regények egyszerűen „tagadják az embert”. Az elítélő vélemények lényege úgy foglalható össze – és ez talán az iménti idézetből is kiolvasható volt –, hogy a szóban forgó regényekben az emberek helyett a tárgyak válnak főszereplőkké, minek következtében e művekben a „részvételen” objektivitás lesz a mértékadó, nem pedig az a „helyesellhető” szubjektivitás, amely az emberi nézőpontot részesítené előnyben. Maga Robbe-Grillet határozottan elutasítja ezeket a vádakait, mondván: nemcsak azért képtelenek e bírálatok, „mert – például az én regényeimben – egy ember írja le a dolgokat, hanem elsősorban azért, mert ez az ember a világ legkevésbé semleges embere: éppen ellenkezőleg, mindig egy lidércnyomásos kaland részese, olyannyira, hogy szemlélete gyakran eltorzul, sőt, a delíriumhoz hasonló képzetek jelennek meg előtte. [...] A mi könyveinkben [...] egy ember lát, érez, képzel, egy ember, akinek megvan a maga helye térben és időben, akit megszabnak önnön szenvedélyei, egy ember, aki olyan, mint ön vagy én. És a könyv nem mond el mást, csak ennek az embernek korlátozott, bizonytalan tapasztalásait. Egy ember, itt és most, aki – végül is – önmagának narrátora.”¹² E megállapítások igazolására elegendő csupán a *Rések* (*La jalousie*) című regényét említeni, melyben a – szó szerint – mértani pontosságú leírások és megfigyelések¹³ olyan elmeműködés eredményének tekinthetők, mely a féltékenységi lázálmán keresztül mutatja a kényszeres visszatérések és felidézések által újra és újra fókuszba került, – a láttató számára feltétlenül – sorsfordító eseményeket. A mindig kissé másképpen lejátszódó emlékképek (a százlábú kilapítása, a városban töltött éjszaka, az esték a teraszon stb.) a megcsalás gondolatától szabadulni képtelen elme olyan termékei, melyek szétválaszthatatlanul egybe mosódnak a látásérzetek „külső” ingerei által szerzett „valós” információkkal.

A látvány valóban objektív és pontos megjelenítését gátolja a Robbe-Grillet-regényben az úgynevezett *keretezés* is, vagyis az a jelenség, hogy a szövegvilágbeli érzékelésnek szigorú határai vannak. Ennek következtében az érzékelt látvány mindig csak részleges és hangsúlyozottan keretek közt megjelenő lehet. Az elbeszélő nézőpontja korántsem hárthatlan (isteni), hanem nagyon is emberi, ebből következően nem egészlegességeket érzékel, hanem csupán részleteket, amelyeknek megfigyelését mindenkor pozíciója lehetővé teszi, és egyben e pozíciót mint a láttatás kizárólagos centrumát jelöli ki a szöveg.

Mészöly *Film* című regényében a beszélő alany testi attribútumainak fokozatos megjelenése, hasonlóan a *Rések* féltékeny narrátorának esetéhez, értelmezhető úgy, mint az elbeszélői nézőpontra történő visszaulálás, a látszólagos objektivitás mögött meghúzódó szubjektivitás lelepleződése. Nyilván e megállapításnak csakis azon – a narrátor által fennhangoztatott – szándéknak a tükrében van jelentősége, mely éppen a maradéktalan tárgyyszerűséget és objektivitást tűzi ki céljául, hiszen az elbeszélt történet szereplőjeként megjelenő mindenkor (homodiegetikus) narrátor testi mivoltában is jelen kell, hogy legyen a történetben. A *Film* című regényben mindazonáltal éppen a jelen nem levés a cél, vagyis külső – ismét Genette szavával: heterodiegetikus – elbeszélővé akar válni a narrátor. Mészöly szóban forgó regénye (reflexív módon) azt kívánja bemutatni, hogy a szubjektív jelentéseitől (és nézőpontjától) szabadulni akaró szöveg az értelem ólomsúlyától

¹¹ Alain Robbe-Grillet: „Új regény, új ember”. Ford. Réz Pál. In: *A francia „új regény”, II. kötet.* Szerk. Konrád György. Európa, Budapest, 1992. 97.

¹² Robbe-Grillet: i. m. 98–99.

¹³ Például: „Ez a parcella, a föntivel ellentétben, nem téglalap, hanem trapéz alakú [...] Ha szabályos trapéz volna, tizennyolc fa volna a felezővonalon, így csak tizenhat van. [...] Balról a második sorban huszonkét fa volna (mert úgy rendeződnek a fák, mint a dobókockán az ötös), ha a földdarab téglalap alakú volna. Huszonkét fa volna egy szabályos trapéz alakú földdarab esetében is, mert ennyire közel az alaphoz a rövidülés szinte elhanyagolható. És csakugyan huszonkét fa van” stb. (Alain Robbe-Grillet: *Rések*. Ford. Gyárfás Vera. Noran Kiadó, Bp., 1998. 19.)

lesz még nehezebb, azaz objektívvá akar válni, és ehelyett szubjektivizmusba süllyed. Ez persze (jóllehet a „süllyed” szó ezt sugallhatja) nem tekinthető kudarctörténetnek abban az értelemben, hogy a szóban forgó regény vak volna arra, ami vele történik, hanem éppen ellenkezőleg: szándéka e sikertelenség felmutatása. Vagy más szóval: a szövegvilágbeli nyomozás célja a nyomozás értelmetlenségének leleplezése. A *Rékek* című regényben a mozdulatok, a gesztusok faggatása, a Franck és A... kapcsolatáról árulkodó nyomok kutatása olyan elbeszélő alanyt körvonalaznak, akinek nincs más eszköze, csak látása és hallása. Ezek az érzékek azonban a féltékenység lázalmán belül és annak hatására működnek. Metsző pontosságuk csupán egy rögeszmés elme kényszeres visszatéréseinek és közelítéseinek az eredménye. A *Film* című regény narrátora hasonló megszállottsággal kutatja egy (férfi-nő) kapcsolat „árulkodó jeleit”: „rájönni igyekszünk egy többé meg nem ismételhető együttlét logikájára. Vagy illogikusságára. Ami természetesen mindegy.” (63) Fontos különbség azonban, hogy a *Film* szövegvilágában előtérbe helyezett szereplővé válik (Mészöly szavával: „reális fikcióvá lesz”) a kamera. Az eddigiekben kifejtett gondolatok alapján e jelenség értelmezhető úgy, hogy a felvevőgép mint a narrátor metaforája jelöli a szándékot, mely a reprezentálás pontosságára és elfogulatlanságára törekszik. Másfelől pedig a kamera szövegvilágbeli funkciója meghatározható akképpen is, hogy ez az az eszköz, melynek segítségével a narrátor ki kívánja vonni a látás és láttatás módozatait a test fizikai és pszichológiai instabilitásának köréből. Ám a *test* metafora megjelenése és hangsúlyossá válása lehetetlenné teszi az imént vázolt szándékot, lehetőséget. A kamera képtelen kiszakadni a humán érzékelés hatósugarából, mint ahogy azt a nagyítás paradox működésmódja bizonyítja,¹⁴ és ugyancsak ezt támasztja alá az a jelenet a regény végén, amikor a narrátor – *testi* fáradtságából adódóan – elalszik, és ezzel egy időben a kamera „látó” működése is megszűnik. Utóbbi ugyanis – mint ahogy az a regényben többször bebizonyosodik – csakis az éber tudat közvetítésében válhat érzékelhetővé. A *kamera* és *test* egysége azonban (mely például Robbe-Grillet *Rékek* című regényében a beszélő alanyban egyesül) a *retorika* szintjén mégiscsak szétválik (hiszen *két* metaforáról van szó). Elkülönítésük a mindenkori fikció létrejöttének tematizálásán túl olyan parodisztikus funkcióként is értelmezhető, mely a beszélő alany rejtőzködő szándékára vonatkozik. Megfigyel, és közben olyanná válik, mint a megfigyelték. *Testi* kényszerek hatása alá kerül: vécézik, elalszik, tevékenység nélkül marad, céltalanul „kóvályog”, de ami talán mégiscsak a legfontosabb: minduntalan útjában van nemcsak a megfigyelés által megzavart és kényelmetlen helyzetbe került Öregeknek, hanem az objektív, „hangsúlyokat nem ismerő” rögzítés mindenkori szándékának is.

Volt már róla szó, hogy a látó (vagyis fokalizáló) elbeszélő azáltal, hogy a *látott* és megfigyelt testek jellemvonásait a visszanezés reflexív funkcióján keresztül saját beszélő pozíciójára is rávetíti, olyan kiazmatikus viszonyt létesít, mely az öregek testét a beszélő alanyéval kapcsolja össze. Példázatértékű megfogalmazása lehet e viszornak az alábbi szakasz: „tovább fokozza majd ámulatunkat és ellenkezésünket, hogy ezt a mozgó jelenséget [tudniillik az Öregasszony arcát, gesztusait – S. M.] még mindig ugyanazok a törvényszerűségek működtetik, mint minket” (56). Vagyis a látottak és a látó egymásba fonódnak, tükörszerű viszonyba rendeződnek. Ez az alakzat a látás fontos – főként Merleau-Ponty által kifejtett – jellemvonására irányíthatja a figyelmet, nevezetesen, hogy „nincs látás anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné, saját húsába ne foglalná a látható tartalmakat”,¹⁵ hiszen az egymásba fonódás azt is jelenti, hogy „az, aki lát,

¹⁴ Mészöly Miklós *tettenérésének tanulságai* című írásomban bővebben szólok arról, hogy a nagyító eljárás során a szándékolt objektivitás miképpen fordul át óhatatlanul szubjektivitásba. In: *Literatura*, 2004/2. 171-187. (Különösen: 176. 184.)

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty: „Látható és láthatatlan”. Ford: Szabó Zsigmond-Lőrinszky Ildikó. *Enigma*, 1995/3. 129. Az alcím, *Az egymásba fonódás – a kiazmus* tovább erősítheti a két szöveg rokonosságát, hiszen az „öregekkel összefonódó” narrátor teste hasonló alakzattal jellemezhető, mint a *látó* és *látott* kiaztikus egymásba fonódása Merleau-Ponty szerint.

csak azért kerítheti hatalmába a láthatót, mert őt magát ez utóbbi már eleve hatalmában tartja, olyannyira, hogy a látó belőle van, vele szükségképpen egylenyegű”, és a látó „csakis azért tekinthet végig a láthatókon, mert a tekintet és a dolgok egymásba illeszkedésének törvénye szerint ő maga is látható, ő, aki egy különös visszajárárfordulás révén látja a látható dolgokat, miközben maga is csak egy közülük.”¹⁶ Miképpen képzelhető el a látott és látó „egylenyegűsége”? Merleau-Ponty *A látható és láthatatlan* című (befejezetlenül és töredékes formában fennmaradt) írásában a szem működését a tapintás érzékeléssel rokonítja, és a „szemmel tapogatást” a kéz érzékeléséhez hasonlóan írja le.¹⁷ „Hogyan vagyok képes a kezemet megfelelő sebességgel a megfelelő irányban és szögben mozgatni, hogy ezáltal pontosan érezhessem egy felület sima vagy érdes tapintását?” – teszi fel a kérdést Merleau-Ponty, válasza pedig a következőképpen hangzik: „Ez csak úgy lehetséges, ha valamely eredendő összetartozást és rokonságot feltételezünk a tapogatás és az általa tudomásomra jutó tapintás-információ, kezem fürkésző mozgása és a megérintett felület között.” Mindez általában lehetséges, hogy a kezem, amit belülről érzek, egyszersmind kívülről is hozzáférhető, maga is tapintható – például a másik kezemmel megérinthetem –, vagyis azoknak a dolgoknak a közegeiben van, bizonyos értelemben egy közülük, amelyeket megérinthet, és végül, hogy a tapintható létezésnek olyan tartományát nyitja meg, amelynek önmaga is része: „Tapinthatóság és tapintás e benne megvalósuló kereszteződése révén a kéz mozgásai beleíródnak az általa feltérképezett világba, közös térképre kerülnek vele. A két rendszer úgy vonatkozik egymásra, mint a kettévágott narancs két felé.” Nincs ez másképp a látás esetében sem, állítja Merleau-Ponty, mondván: „nem figyelünk kellőképpen arra a csodálatos jelenségre, hogy szemmozgásom – és persze testem minden elmozdulása – ugyanabban az univerzumban játszódik le, mint amelyet éppen általuk fedezek fel részleteiben”.¹⁸ Akár a tapintás, akár a látás esetében mindazonáltal a legfontosabb közeg mégiscsak az adott érzékszervet tartalmazó *test*, mely olyan, mint egy „kétlevelű létező”, mely egyik felületével a dolgok közé illeszkedik, ugyanakkor viszont látja és tapintja a többi dolgot, vagyis egyszerre tartozik a „tárgyi” és az „alanyi” rendhez, és „e kettőssége révén a két rend között meglehetősen összefüggéseket tár fel.”¹⁹ Más metaforikát használva így jellemzi Merleau-Ponty az érzékelő *testet*: „az érzékelő és az érzékelt felület ugyanannak az eleven testnek a színe és fonákja, vagy még inkább, [...] az érző és az érzékelt test ugyanannak a körpályának két különböző – egy felülről induló, balról jobbra tartó, és egy alulról induló, jobbról balra tartó – szakasza, vagy ugyanannak a körmozgásnak két – egymáshoz képest elcsúszott – fázisa.”²⁰

„A látó – a látvány teljes részeként – a látványban önmagát is látja”²¹ – állítja Merleau-Ponty –, mégpedig úgy – folytatja –, hogy egymást tükrözik, és nem lehet többé eldönteni, hogy ki az, aki néz, és ki az, akit néznek. A *Film* című regényben kölcsönös egymásba illesztettség figyelhető meg a látó narrátor és a látott öregek között. A beszélő alany teste akkor áll elő, amikor a látó és a látható, a látvány fókuszában lokalizálható szem és az öregek visszanézése között létrejön a kiazmatikus összefonódás. A látó teste ugyanabból az anyagból – vagy a francia filozófus szavával: „elemből” – van szöve, mint a látvány maté-

¹⁶ I. m. 132.

¹⁷ Vö.: „Miben is áll közelebből a láthatónak ez az előzetes birtoklása és kivallatásának e fölünyes művészete, ez az ihletett exegézis? A válaszhoz talán a tapintás vizsgálata vihet közelebb, a tapintásé, amelynek a nézés dolgokat végigpásztázó képessége pusztán figyelemre méltó variánssa.” (I. m. 130.)

¹⁸ Merleau-Ponty : i. m. 131.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty: „Látható és láthatatlan”. *Enigma*, 1995/4. 174.

²⁰ Merleau-Ponty : i. m. 175.

²¹ Merleau-Ponty : i. m. 176.

riája, azaz *hús*ból.²² A közös nevezőre („elemre”) hozás mintegy kioltja a külső/belső és az objektív/szubjektív fogalompárok által jelölt érzékelésbeli megkülönböztetéseket. Amikor a narrátor az öregek testét olyan behatóan tanulmányozza, akkor valójában azt a viszonyt helyezi a megfigyelés fókuszába, mely a saját identitását is létrehozza. A látott tanulmányozása a látóra magára is kiterjed, hiszen a látványban önmagát (mint testet) is látja, és ezt nevezhetjük – Merleau-Pontyt követve – a látás narcisztikus természetének. Fentebb a francia új regénnyel vont párhuzamra hivatkozva az objektivitás szándékának szubjektívizmusba fordulásáról beszéltem, ezúttal azonban mintha ezek a kategóriák az érvényüket vesztenék, vagy legalábbis a határvonal megrajzolhatatlan volna a kettő között (vö. „bennünket is ugyanúgy figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket”); illetve a kiazmatikus szimmetriából adódóan az ok és okozatok időbeli sorrendje is elbizonytalanodni látszik (a „nyomozás” például egyáltalán nem tud arra rávilágítani, hogy mik a hajdani gyilkosság kiváltó *okai*, van-e benne szerepe az öregeknek, vagy egyáltalán a múlt mely eseményeihez lehet köztük stb.). Azáltal, hogy a narrátor teste az öregek mellé rendeződik, megszűnik a szembenállás, mely a megfigyeltek és a megfigyelő között a kamera és látvány viszonylatában fennáll. A testmetafora a látott és látó szétválaszthatatlanságát – erre utalhat, hogy ugyanabból az anyagból („elemből”) vannak – jeleli, míg a kamera „gépi szemponttalansága” az oppozíció fenntarthatóságát sugallja. A testi érzékelés instabilitása azonban felülírja a gépi szemponttalanság szándékolt megfigyelői pozícióját, mely folyamatra éppen a *test* metafora fokozatos előtérbe kerülése hívhatja fel a figyelmet, illetve ezzel összefüggésben az a már bőven tárgyalt jelenség, hogy a kamera a testi érzékelés instabilitásából képtelen kiragadni a látás és láttatás módozatait.

Említettem már azt a szembeötlő jelenséget, hogy az elbeszélő alany az Öregek gesztusainak faggatásával kudarcot vall. A két test megfeythetetlen és idegen marad számára; képtelen beléjük látni, és felvenni azt a nézőpontot, mely az Öregek sajátja, és amely a múlt eseményeinek rokonságát, és összefüggéseit feltárhatná.²³ A két test elzárkózása (idegensége) azonban az elbeszélő alany saját nézőpontjába zártságát is hangsúlyozza, mely egyúttal a közösség nélküli helyzetére világít rá, vagyis arra, hogy a (mindenkori) beszélő szubjektum a világban csak lokális perspektívával rendelkezhet, ezért nem *példánya* a társadalmi közösségnek, legfeljebb *tagja*. Nincs átjárás a szubjektív világok között, és ennek megtapasztalása a saját idegenségének megtapasztalását eredményezi. Nem létezik egy olyan átfogó (transzcendens) nézőpont, melyet mindenki birtokolhatna, és amelynek alapján egyik ember lelki rokonságban állhat a másikkal: „Az interszubjektivitás egy ilyen világban soha nem lehet a husserli *alter ego* szubjektivitása. Nem gondolhatok többé a másik emberre úgy, mint aki olyan, mint én, aki az én modifikációja. A másik emberrel cselekedeteink, tagjaink összekapcsolódásában találkozom,

²² Vö.: „hogyan jelölhetnénk ki a határt a test és a világ között, amikor a világ maga is hús?” (I. m. 175.) Jóllehet a *hús* (chair) metafora a látó és a látott összefonódását jelöli, mégsem abban az értelemben, mint ahogy azt esetleg a metaforikusan használt „hús” szó fogalomköre sugallná, nevezetesen, hogy a test hatókörét terjesztjük ki a világra. A szóban forgó fogalom éppen a kettő elhatárolhatatlan egységét állítja, ezért nem tekinthető fizikai értelemben vett anyagi természetű jelenségnek, ugyanakkor a biológiai test és a rá ható „külvilág” tárgyainak kölcsönhatása során (meg nem magyarázható módon) keletkező „lelki matériának” sem. Vagyis nem anyag, nem szellem, és még csak nem is szubsztancia. Ehelyett régi szóval inkább „elemnek” nevezhetnénk, abban az értelemben, ahogy a víz, a levegő, a föld, és a tűz a négy elem. Elem: *általános létminőség*, félúton a tér-idő lokalitások és az ideák között, egyfajta megtestesült princípium, aminek bárhol jelenjék is meg egy kicsiny darabkája, mindent átítat környezetében a létezésnek csak rá jellemző stílusával. A hús tehát a Lét egy »eleme«.” (I. m. 176.)

²³ Az elbeszélésépöetika terminusával úgy fogalmazhatnánk, a narrátor képtelen a két öreget a regénybeli láttatás fokalizálójává tenni, mert képtelen nézőpontjukhoz hozzáférni.

ám ez soha nem válhat az ő világának megismerésévé.²⁴ A másik idegenségével dialogikus szituációba azonban csak úgy kerülhetek, ha saját idegenségemmel szembe-sülök, vagyis azzal a – Merleau-Ponty szavával – „vad tartománnyal”, mely a folyama-tos értelemképződésnek, nem pedig az értelemrögzüléseknek, értelemüledéseknek a színtere. A „vad tartomány” meglete teszi ugyanis lehetővé, „hogy a sajátunkban is ide-genek maradjunk, s így soha ne engedjük bezárulni magunk előtt azt az utat, amely a sajátunkon kívüli idegenhez vezet”.²⁵ Vagyis, hogy a *fel-* és *elismerés* helyett a tényleges megismerése törekedjünk.

Sokadszor derül már fény arra, hogy a *Film* című regényben az elbeszélő helyzet har-madik szereplője, a megcélzott befogadó hasonló szerepbe kerül, mint a vizsgált szöveg narrátora. Az indítékok felderítését célzó vizsgálat számára is kudarcra végződik, már amennyiben arra számított, hogy bármire is fény derülhet a szöveg-nyomozás során. A beszélő alany az Öregek gesztusainak, mozdulatainak, „árulkodó” testi jeleinek megfej-tésére törekszik, ám képtelen azok „mögött” bármire is rávilágítani. Ezzel rokon módon a befogadó a rögzült értelmek biztonsága és megnyugtató logikája helyett a *folyamatban lévő értelemképződés* jelenségével kell, hogy szembesüljön, a „vad tartománnyal”, mely a világbeli otthonosság érzetét nem, hanem csak az idegenség tapasztalatát kínálja. A *Film* című regény nem ad lehetőséget egy olyan homogén perspektívával történő azonosulás-ra, mely egybefogná a szövegvilágbeli eseményeket. A befogadó – akárcsak a beszélő alany – kénytelen azonosulni nézőpontjának bezártságával, lokalitásával és ebből követ-kezően a „sajátban rejlő idegen” jelenlétével. Az Öregek visszanező tekintete az ő arcát is kirajzolja, de korántsem a jól ismert tükrökép vonásaival, hanem olyan karakterjegyek-kel, melyeknek látása vagy saját énképét, vagy a tükröződés jelenségét kérdőjelezi meg alapjaiban.²⁶ Talán nem véletlen, hogy a korabeli kritika így írt a szóban forgó regényről: „Elolvasni csak nagy türelmű ember tudja ezt a könyvet (meg akit hivatása kötelez rá), megszeretni a nagy türelmű olvasó sem tudja.”²⁷ A nehézség abból fakad, hogy a megfi-gyelés kiazmatikus szerkezete a feleletkényszert a megfigyeltől a megfigyelőhöz utalja vissza. A szöveg a válaszok megfogalmazása helyett a szöveget faggatót kényszeríti a vá-laszadás szituációjába, magyarul: olyan dialogikus helyzetbe hozza, ahol saját énjét nem a szöveg által felkínált pozíciók valamelyikének biztonságában, hanem saját magában kell megtalálnia.

Összefoglalva elmondható, hogy az Öregek testi jeleinek értelmezési kísérlete a meg-figyelő fizikai jellemvonásainak kirajzolódását eredményezi. A tévedés nélküli pontos-ságra törekvés (melyet a kamerametafora jelöl) némiképp parodisztikus módon a fizikai test instabilitásának és megbízhatatlanságának szerepét hangsúlyozza, amiképpen az el-fogulatlanság, a „hangsúlymentesség” szándéka is a feloldhatatlanul lokális és egyéni perspektíva kiiktathatatlanságát bizonyítja. A beszélő alany funkciója abban rokonítható a befogadóval, hogy minduntalan jelentést akar adni a dolgoknak, holott a dolgoknak

²⁴ Bagi Zsolt: „Maurice Merleau-Ponty festészetelmélete”. *Passim*, IV/1 (2002). 137. És ismét a fran-cia új regénnyel vont párhuzamra utalva, Robbe-Grillet kísértetiesen hasonló gondolatokat fo-galmaz meg azzal a világgéppel kapcsolatban, amelyet az új regényeknek reprezentálnia kell: „Az nyilvánvaló, hogy mindenképp csak arról a világról lehet szó, melyet *nézőpontom* szab meg; más világot sohasem ismerhetek meg. Tekintetem viszonylagos szubjektivitása éppen azt szol-gálja, hogy megfogalmazhassam a *magam helyét a világban*.” (Alain Robbe-Grillet: „Természet, humanizmus, tragédia”. Ford. Réz Pál. In: *A francia „új regény”*, II. 91.)

²⁵ M. Richir gondolatát idézi Tengelyi László *Élettörténet és sorseseemény* című könyvének „Saját és idegen: Merleau-Ponty és a vad tartomány” című fejezetében. (Atlantisz, Bp., 1998. 133.)

²⁶ Harmadik lehetőségként persze mindezeket elvetve és visszautasítva a regény kvalitásait is megkérdőjelezheti.

²⁷ Faragó Vilmos: „Semleges kameraállás”. In: *Uő: Mi újság?* Magvető, Bp., 1979. 110.

nem *kiolvasható* jelentésük, hanem pusztán „jelenlétiük, és csak jelenlétiük van”.²⁸ A megfigyelői tevékenység így korántsem e jelenléti (Nietzsche szavával: rejtélyes X-et), csupán saját és meglehetősen elfogult értelemadó tevékenységét leplezheti le. Vagy ahogy Robbe-Grillet *Radírok* (*Les Gommages*) című regényének titkos ügynöke, Wallas egyik belső monológjában fogalmaz: „Az ember mindenáron fel akarja fedezni a gyilkost, közben nem is történt gyilkosság. Az ember mindenáron fel akarja fedezni [...] »valahol messze, holott a saját mellére kellene böknie...«”²⁹ De nem ezt teszi-e a *Film* szövegvilágában az Öregember, amikor a „repedezett körmű ujjával” a lombszövevényben rejtőzködő *megfigyelőre* mutat? A narrátor nem zárja ki, hogy az Öregember *saját* fiatalkori énjét jelöli e mozdulattal. A jelenet reflexív voltában akár példaértékű gesztusként is értelmezhető, mely a mindenkori megfigyelőt és értelemkereső alanyt *éri tetten*. Az Öregember ezen mozdulata azonban korántsem mentes az iróniától. A mindenkori megfigyelőt leleplező rámutatást ugyanis az elbeszélő alany értelmező szándékának fokozott, mindent elsöprő előtérbe tolulása írja felül: „De most már nem engedünk. Továbbra is igyekszünk a magunkét sulykolni: amit tudunk, illetve amit tudni szeretnénk” (75). Minél több akadályba ütközik, annál inkább fokozódik az összefüggések lázas keresése. Az értelemadás abszurdumig vitt folyamatának végpontján pedig az a jelenet áll, melyben a narrátor a halott test „faggatásától” reméli az elhunyt Öregember életének megfeythetőségét: „S ha nem ízléstelenség ilyesmit mondani: még a hullakamrában is megőrizük a bizakodást, hogy esetleg elárul valamit.” Majd „józanabbul” hozzáteszi: „Bár ez még az Öregasszony esetében sem fog sikerülni, aki hajnalba nyúló látogatásunk végén úgy ül majd billent fejjel a karosszékekben, mintha aludna; pedig már éreznünk kell rajta a hűlő test nyirkosságát.” (76)

²⁸ Pór Péter: „Utószó (Alain Robbe-Grillet *A radírok* című regényéhez).” Európa Kiadó, Bp., 1975. 274.

²⁹ Alain Robbe-Grillet: *A radírok*. Ford. Farkas Márta. 267.